

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Arte, experiencia estetica y liberacion

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1649204> since 2018-02-09T14:06:22Z

Publisher:

edit.um - ediciones de la universidad de Murcia

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Schiller, arte y política

Antonio Rivera García (ed.)

Índice

I. INTRODUCCIÓN	9
1. La afinidad entre el estado estético y la democracia Antonio Rivera García	11
II. LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA: SCHILLER Y LA EDUCACIÓN ESTÉTICA	29
2. La filosofía de la historia y el contexto de la educación estética Manuel Ramos Valera	31
3. La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuradora de un espacio compartido María del Rosario Acosta López	49
4. Schiller y la promesa estética Jacques Rancière	91
5. Schiller y Marcuse. Arte, experiencia estética y liberación Alessandro Bertinetto	109
6. La teoría de la tragedia en Schiller: Metaconceptos José Luis Villacañas Berlanga	125
III. LA REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN ESTÉTICA	153
7. De la estética de Schiller a la terapéutica de Freud: el arte como mediación Miguel Corella Lacasa	155

8. <i>Pompeji und Herkulanum</i>: Sobre la cultura visual de Schiller	
Michele Cometa	173
9. <i>Don Carlos</i> y la política del intérprete	205
Héctor Julio Pérez López	
IV. EPÍLOGO: LA POLÍTICA DE LA ESTÉTICA	221
10. La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia	223
Antonio Rivera García	

5

Schiller y Marcuse. Arte, experiencia estética y liberación

Alessandro Bertinetto

El tema del presente texto es la cuestión del estatuto ontológico del arte y del papel que, con respecto a tal estatuto, juega la relación entre arte y poder político. Para ello voy a traer a colación las obras de dos autores clásicos en este tema: *Las cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795) de J. C. F. Schiller, y el H. Marcuse de los escritos sobre la dimensión estética, en particular de los ensayos titulados *La dimensión estética* (1978), *Ensayo sobre la liberación* (1969) y *Arte y revolución*, que es un capítulo del libro *Contrarrevolución y revuelta* (1972). Se trata de textos muy vinculados a las épocas en las cuales fueron escritos, los años sucesivos a la Revolución francesa en el caso de Schiller, y, por lo que concierne a Marcuse, los años de los movimientos libertarios juveniles de protesta, es decir, los años sesenta y setenta del siglo pasado. En ellos, sin embargo, y como en todo buen clásico, aparecen temas y argumentaciones que todavía hoy constituyen una buena herramienta para discutir filosóficamente la relación entre arte, estética y política.

1. Schiller

El punto de partida de las *Cartas* es, como se sabe, la constatación de la crisis de la sociedad contemporánea, que, a diferencia de la or-

gánica sociedad griega, ha padecido un proceso de fragmentación de las distintas esferas de existencia que ha provocado una escisión en el mismo individuo. En la sociedad contemporánea, afirma Schiller, el individuo se encuentra oprimido por un Estado que funciona según un modelo mecanicista, y que, a causa de la división del trabajo, favorece un desarrollo tan sólo parcial de los individuos, cuya sensibilidad se encuentra reprimida

“La gloria de la cultura y el refinamiento que, con razón, hacemos valer contra todo cuanto es simple naturaleza no nos sirve de nada frente a la naturaleza griega, que estaba unida a todos los estímulos del arte y a toda la dignidad de la sabiduría, sin ser por ello su víctima, como la nuestra. Los griegos no sólo nos avergüenzan por su sencillez que es ajena a nuestra época, son al mismo tiempo nuestros rivales, y a menudo nuestro modelo, en las mismas ventajas con las que solemos consolarnos de las anomalías de nuestras costumbres. Vemos en los griegos la juventud de la fantasía unida con la virilidad de la razón en una magnífica humanidad; las vemos unidas en forma y abundancia plenas [...]. Aquella naturaleza de los Estados griegos [...] en cada individuo gozaba de una vida independiente, y, si era necesario, podía llegar a ser el todo; cedió el sitio a un artificioso mecanismo, donde por la reunión de infinitas parte inanimadas, se forma una vida mecánica del conjunto. Entonces se separaron el Estado de la Iglesia, y las leyes de las costumbres; el goce se separó del trabajo; el medio, del fin; el esfuerzo, de la recompensa. Eternamente encadenado a una sola partícula del todo, el hombre no se forma a sí mismo más que como tal partícula; oyendo siempre el único ruido monótono de la rueda que él impulsa, el hombre jamás desarrolla la armonía de su ser y, en vez de estampar en su naturaleza el sello de la humanidad, se convierte en una copia de su ocupación, de su ciencia.”¹

Si tenemos en cuenta que sólo el desarrollo uniforme de todas las partes del hombre, tanto la parte racional y moral como la parte sensible e imaginativa, puede hacerle feliz, parece evidente que entonces la solución al problema del hombre y de la sociedad contemporáneas no puede pivotar únicamente sobre la razón y la moralidad. Se trata

1 J. C. F. SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, tr. de V. R. García, Aguilar, Buenos Aires, 1981, carta V, pp. 41-5. A partir de ahora se cita la obra con la abreviatura CEE.

de superar el unilateralismo de dos tipos humanos: el salvaje, cuyos sentimientos dominan sobre los principios; y el bárbaro, cuyos principios destruyen los sentimientos (CEE, IV). En otras palabras, resulta necesario educar, formar la totalidad del carácter, transformando el estado de necesidad en estado de libertad. Para lograr esto, se necesita restablecer la totalidad de la naturaleza *griega*, destruida precisamente mediante el arte y la cultura, con la ayuda de un arte más elevado, de un arte superior (CEE, VI).

Ahora bien, está claro que la solución a este problema no puede venir del Estado, de quien precisamente procede gran parte del problema. Y tampoco puede venir de la sola razón, ya que ésta es sólo una de las partes del individuo que es preciso armonizar (CEE, VII-VIII). Y es que “toda mejoría en lo político debe partir de un ennoblecimiento del carácter, pero ¿cómo puede ennoblecerse el carácter bajo la influencia de una constitución social bárbara” (CEE, IX, pp. 56-7), es decir, bajo una constitución política corrupta? Schiller encuentra la solución en un instrumento ajeno al Estado, en el *arte bello*, ya que, al mismo tiempo que nos permite perfeccionar la capacidad de sentir, sirve para mejorar la inteligencia.

Cabe entonces preguntarse: ¿cómo puede el arte desempeñar este papel?, ¿cómo puede ser instrumento de libertad política y de educación humana? La respuesta es conocida. El arte –argumenta Schiller– tiene este poder liberador por su carácter de ilusión, de apariencia, que se contrapone a lo real. Si el arte puede ser un instrumento para lograr la armonización del individuo, se debe precisamente a su carácter de no-realidad, a que se opone a lo que es *wirklich*. El artista deja lo real, lo *wirklich*, al intelecto, y produce el ideal mediante la unión de lo posible con lo necesario. De esta manera evita recibir de la realidad el modelo con el cual es preciso forjar la misma realidad. La apariencia debe superar a la realidad y el arte debe vencer a la naturaleza (CEE, IX, p. 61).

Sin embargo, nos advierte Schiller, este razonamiento está atrapado en la siguiente aporía: un alto grado de cultura estética no conlleva necesariamente libertad política. Es más, históricamente, gusto y libertad parecen excluirse recíprocamente. Las épocas en que se produce un gran desarrollo de las bellas artes coinciden, sin embargo, con el desvanecimiento de las virtudes éticas y de la libertad:

“Efectivamente, tiene que mover a reflexión el hecho de que en aquellas épocas de la historia en que florecieron las artes y reinó el buen gusto se encuentra a la humanidad rebajada; y tampoco se puede indicar un solo ejemplo de un pueblo en el que un alto grado y una gran generalización de la cultura estética hayan ido de la mano con libertad política y virtud ciudadana; las bellas costumbres, con las buenas, y la cortesía de las maneras, con la verdad.” (CEE, p. 65)

¿Cómo solucionar semejante aporía? Y sobre todo: ¿puede solucionarse esta aporía? La solución de Schiller –una solución problemática que depende, como veremos, de su concepción estético-anropológica– se fundamenta en la distinción, a propósito de la consideración o juicio sobre la belleza, entre el nivel empírico y el nivel trascendental. Si bien es verdad que a nivel empírico-histórico el desarrollo de la belleza ha coincidido con la opresión política y la perversión moral, no lo es menos que, a nivel trascendental, al nivel de las condiciones racionales de posibilidad, la belleza, el arte bello, es un concepto racional que manifiesta como una “condición necesaria de la humanidad” (CEE, X, p. 67). Es decir, sin la belleza, el hombre no es hombre.

En este punto Schiller presenta su célebre teoría antropológica, que aquí me limito a esbozar². El hombre estaría constituido por dos impulsos, uno material-sensible y otro formal-racional (CEE, XII). Un tercer impulso, el impulso estético o al juego (*Spieltrieb*), es la *Wechselwirkung*, la acción recíproca entre estos dos impulsos. El impulso estético es la raíz de la *Kultur*, que preserva la sensibilidad del ataque de la libertad y la personalidad del poder de las sensaciones (CEE, XIII). Pues, mientras el impulso sensible se identifica con el impulso de vida y el impulso formal con el que da forma y organización estructural a la vida, el impulso de juego es *forma viva, belleza* (CEE, XV).

“El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto general, se llama *vida* en su significación más amplia, un concepto que significa toda existencia material y todo lo presente inmediato a los sentidos. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto general, se llama *forma*, tanto en su significación propia, como en

2 Para profundizar esta y otras cuestiones estético-filosóficas del pensamiento de Schiller, véase L. PAREYSON, *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milán, 1983; U. PERONE, *Schiller: la totalità interrotta*, Mursia, Milán, 1982.

la impropia, un concepto que comprende en sí todas las cualidades formales de las cosas y todas las relaciones de las mismas con la facultad del pensamiento. El objeto del impulso de juego, pensando en un esquema universal, podrá llamarse, pues, *forma viva*, concepto que sirve para la denominación de todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, para aquello que, en su significación más amplía, se llama *belleza*." (CEE, p. 88)

Aquí se fundamenta la célebre afirmación schilleriana de que el hombre sólo es hombre cuando juega:

"[...] lo bello no debe ser simple vida ni tampoco simple forma, sino forma viva, esto es, ser belleza al dictarle al hombre la doble ley de la formalidad y de la realidad absolutas. Por tanto, también dice la sentencia: el hombre no debe hacer con la belleza *sino jugar*, y debe jugar *sólo con la belleza*. Porque [...] el hombre solamente juega cuando, en el sentido completo de la palabra, es hombre y *solamente es hombre completo cuando juega*." (CEE, pp. 92-3)

Naturalmente, el equilibrio entre materia y forma, equilibrio en que consiste la belleza, constituye sólo un ideal, porque lo que la experiencia ofrece es más bien una oscilación entre los dos principios. De manera que la belleza ideal es una sola, mientras que la belleza real es doble, un estado intermedio entre materia y forma, pasividad y actividad, sensibilidad y razón. Esta oscilación, que es la condición real del hombre, no supone un problema conceptual para el filósofo trascendental, porque tanto la separación como la unión de sensibilidad y razón, materia y forma, son condiciones de la experiencia (carta XIX). Schiller habla, por lo tanto, de tres estados antropológicos, no separables empíricamente: el estado sensible, el estado estético y el estado moral (CEE, XX, XXIV). El *estado estético* es la condición en la que se encuentra el hombre cuando no está constreñido ni física ni moralmente, aunque sea activo de ambos modos. Es un estado libre porque sus leyes no aparecen como constricciones, y supone asimismo la condición de posibilidad del paso del estado sensible al estado moral. La única manera para que el hombre sensible (esclavo de la naturaleza) se transforme en un hombre racional (es decir, un hombre que domina la naturaleza) consiste en hacer de él (por encima de todo) un hombre estético, es decir, un hombre que se libera de las ataduras de la naturaleza (CEE, XXIII, p. 125).

No voy a tratar aquí la cuestión del origen fichteano de estas herramientas antropológicas, ni la peculiar interpretación schilleriana de los conceptos de la filosofía trascendental fichteana³. Me centraré en el papel que el concepto de belleza juega dentro de esta estructura. Como componente intermedio entre sensibilidad y razón, la belleza, que es el producto objetivo de las obras de arte y corresponde al lado subjetivo del estado estético, logra conducir al hombre desde la materia hasta la forma porque proporciona al pensamiento la libertad de actuar según sus propias leyes.

Como tal, la belleza, es forma y vida, *forma viva*, a la vez nuestro estado y nuestro acto, pasividad y actividad. Y *como tal* es condición necesaria de la humanidad. Resulta preciso subrayar que el carácter liberador del arte y de la belleza se debe a su oposición a la *Wirklichkeit*. La belleza, la forma estética, es apariencia, *Schein*, y como tal se opone a la realidad. La *Freude am Schein*, el “placer en la apariencia” (CEE, p. 147), anuncia, según Schiller, la transformación del salvaje en hombre. Pues, en la medida que la necesidad de realidad es el producto de una ausencia, de la falta de algo, la indiferencia hacia la realidad y el interés por la apariencia se erige en la verdadera condición para el desarrollo de la humanidad. Tal apariencia produce tanto libertad exterior respecto de las necesidades de la realidad como libertad interior que se manifiesta en una interna energía creadora. Y es una libertad activa porque la *Freude am Schein* consiste en el goce de lo que se hace, no de lo que se recibe. Debemos insistir en que tal apariencia es estética, no lógica, y, por lo tanto, no daña a la verdad (CEE, XXVI, p. 147). Se trata de una apariencia que ni quiere ni necesita sustituir a la realidad. Aún más: una apariencia sólo es apariencia estética si renuncia a cualquier pretensión de realidad.

La humanidad auténtica comienza con la desinteresada apreciación del *schöner Schein*, un concepto que claramente deriva de la concepción kantiana de la experiencia estética como apreciación desinteresada, es decir, únicamente interesada en la existencia del objeto bello bajo su

3 Véase V. L. WAIBEL, “Wechselbestimmung. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena”, en *Fichte und die Romantik. Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre. 200 Jahre Wissenschaftslehre, “Fichte-Studien”* Bd.12 1997, pp. 43-69.

modalidad de apariencia. Sin embargo, tal experiencia necesita una “revolución en la manera de sentir” que desarrolle el impulso estético en un proceso, mediante el cual el estado estético (tomando esta vez el concepto de estado en sentido político) se logra tras la superación de un estado dinámico de los derechos y de un estado ético de los deberes, en los cuales el individuo es limitado por la fuerza de los otros individuos (en el primer caso) o por el Estado (en el segundo). El estado estético es, por el contrario, el estado donde el hombre es libre objeto del juego social, donde se proporciona “libertad mediante libertad” (CEE, XXVII, p. 161). El gusto, la experiencia estética, otorga armonía a la sociedad porque lleva la armonía al mismo individuo.

De esta manera, el arte, que Schiller definía al principio de las *Cartas* como “hijo de la libertad” (CEE, p. 28), aparece también como “padre de la libertad”: la representación bella, la bella apariencia, forma al hombre como una totalidad y, por lo tanto, une armónicamente a toda la sociedad. Mediante la belleza y el arte, que se alejan de la *Wirklichkeit* y se elevan por encima de la necesidad, se puede conseguir la libertad. Esta sería la solución dada a la crisis de la sociedad contemporánea.

Se trata de una solución que también se formula de manera similar en el *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*⁴, un escrito fragmentario de 1796, el año siguiente a la publicación de las *Cartas*, cuyo contenido tiene mucho que ver con las ideas estético-políticas schillerianas. Según este escrito, que ha llegado a nosotros en una copia redactada por Hegel (aunque algunos estudiosos lo atribuyen a Hölderlin y otros a Schelling), no es el Estado ni la política, sino la poesía, el arte, quien debe educar a los hombres, tal como pasaba al principio de la humanidad. Sólo la belleza puede, en suma, garantizar una educación equivalente de todas las facultades humanas y conciliar las divisiones presentes en el Estado burgués. Se trata, según este programa estético-político, de conciliar el “monoteísmo de la razón y del corazón” con “el politeísmo de la imaginación y del arte”. Por esta razón hay que elaborar una nueva mitología al servicio de las ideas, una *mitología de la razón* que otorgue sentido a la realidad y supere las divisiones que, para los románticos, ha dejado en herencia la Ilustra-

4 CH. JAMME, H. SCHNEIDER (eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels “ältestes Systemprogramm” des deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

ción; esto es, la separación entre razón y sensibilidad, conocimiento y poesía, y, desde el punto de vista político, entre gobierno y súbditos.

El principal problema consistirá, sin duda, en poner en práctica este programa utópico. Problema que, por lo demás, los románticos comparten con Schiller. En efecto, si la reconstrucción que hemos dado de la argumentación de Schiller es correcta, el autor de las *Cartas* no habría logrado eludir la aporía que él mismo detecta. Pues si el concepto de belleza como forma viva y apariencia resulta trascendental, si en la realidad empírica no se consigue la perfecta armonía de sensibilidad y razón, entonces la realización de la libertad del estado estético no puede producirse históricamente. Asimismo, si el arte se convirtiera en algo real (*wirklich*), entonces dejaría –por definición– de ser arte, porque el arte es bella apariencia, es decir, se opone a la *Wirklichkeit* (se opone, no como la apariencia lógica a la verdad, sino como la contemplación estética desinteresada a los quehaceres reales y funcionales del mundo). El arte tiene que mantener con firmeza la distinción entre apariencia y realidad. Si se confunde con la realidad, entonces pierde su potencial de transformación de la realidad y de producción de libertad. ¿Cómo puede entonces tener efectos de transformación política, si, para no confundirse con la situación presente de opresión política, debe permanecer en el nivel de bella *apariencia*?

El arte tendría necesidad de experimentar la transformación que él mismo ha de favorecer. El hecho de que no se pueda volver a Grecia depende también de que el arte, en tanto producto de relaciones histórico-sociales corruptas, no puede ser un instrumento de liberación, ya que para ello se necesitaría previamente la revolución de los sentidos que, a su vez, el arte mismo requiere para ser producido y reconocido como una *schöner Schein* verdaderamente alternativa a la realidad efectual (ésta es más o menos la crítica que Fichte hace a Schiller⁵). Tal aporía es asimismo el tema principal de la reflexión estética de Marcuse, que vamos ahora a presentar y criticar.

5 Sobre la cuestión, véase J. G. FICHTE, “Sobre el espíritu y la letra en filosofía. En una serie de cartas” (1794), tr. A. Freire, en *Er. Revista de Filosofía*, n° 7/8 (invierno 1988, verano 89), pp. 285-323; ahora también en J. G. FICHTE, *Filosofía y Estética. La Polémica con F. Schiller*, intr., tr. y notas de M. Ramos y F. Oncina, Universidad de Valencia, Valencia, 1998.

2. Marcuse

En *Eros y civilización* (1955)⁶, Marcuse había retomado la idea schilleriana del arte en clave de liberación política y, utilizando ampliamente el lenguaje freudiano, había localizado en el arte el instrumento para huir del *principio de realidad* y reivindicar los derechos del *principio de placer*.

Sin embargo, en *El hombre unidimensional* (1964)⁷, escrito dedicado más marcadamente a un análisis filosófico de la situación política contemporánea, Marcuse había denunciado que, en el marco de la totalitaria sociedad tardo-capitalista, el poder sofoca cualquier posibilidad de alternativa real de pensamiento y vida libres. La sociedad unidimensional “integra en sí toda auténtica oposición y absorbe en su seno cualquier alternativa”. El capitalismo avanzado se presenta como el despliegue total de la razón, que, de un modo sutil, ejerce un completo dominio mediante la manipulación de los deseos y necesidades de las personas. “No sólo determina las ocupaciones, las habilidades y las actitudes socialmente requeridas, sino también las necesidades y las aspiraciones individuales”. De esta manera, la unidimensionalidad de la vida de la sociedad capitalista avanzada esconde una oculta irracionalidad que excluye toda posibilidad de transformación de la realidad fáctica. Como consecuencia de este proceso, toda actividad lúdica y estética es asimilada por la industria de la diversión y del mercado, y el arte sufre un proceso de *desublimación*.

En los escritos tardíos de estética, entre los años 68 y 77, la posición de Marcuse sobre el arte y la estética se matiza y complica. Ahora, el punto de partida de la reflexión estética es la crítica de la estética marxista ortodoxa, según la cual el arte se limitaría a reflejar las relaciones y los intereses sociales de los cuales es producto; precisamente en este reflejo radicaría, de acuerdo con la ortodoxia marxista, el potencial político del arte. La tesis de Marcuse es radicalmente distinta. El potencial político del arte no se derivaría del hecho de ser un producto social, sino del arte mismo, de la forma estética como tal. Pues el arte, el arte auténtico, implica subversión de la conciencia común

6 H. MARCUSE, *Eros y civilización*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

7 H. MARCUSE, *El hombre unidimensional*, Ariel, Barcelona, 1987.

y transformación de la realidad. El arte no es revolucionario por ser la expresión de una particular clase social o por ser un instrumento propagandístico de la revolución, sino lo es en sí mismo, porque su contenido reducido a forma representa la ausencia de libertad en el mundo real. El potencial político del arte descansa únicamente en su dimensión estética, no-funcional. Su relación con la praxis es indirecta, ya que cuanto más directamente político sea el arte, es decir, cuanto más participe en el juego del poder, tanto más débil será su poder de extrañamiento y transformación radical.

“El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y frustrante. Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, más sensiblemente reduce el poder de extrañamiento y los radicales y trascendentes objetivos de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las obras didácticas de Brecht.”⁸

De esta manera, lo esencial del arte, la evocación de la bella apariencia (*schöner Schein*) de la liberación, se fundamenta en la trascendencia del arte con respecto a su determinación social. El mundo aparente que el arte crea, que subvierte la experiencia común dominante, constituye un mundo oprimido por la realidad histórico-empírica. Por su lógica interna, argumenta Marcuse, la racionalidad y la sensibilidad del arte se presentan como una alternativa a la racionalidad y sensibilidad dominantes en las instituciones reales:

“Las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión (*schöner Schein*) de la liberación se fundamentan precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte *trasciende* su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y la conducta, manteniendo, sin embargo, su arrolladora presencia. Por esa razón, el arte crea el reino en el cual se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte: el mundo formado por él es reconocido como una realidad que aparece eliminada y deformada en la sociedad dada.” (DE, p. 66)

8 H. MARCUSE, *La dimensión estética*, tr. de J.-F. Ivars, Editorial Materiales, Barcelona, 1978, p. 59. Citado a partir de ahora con la abreviatura DE.

El hecho de que el arte sea, ontológicamente, fuerza de ruptura, se debe a la *forma estética*, es decir, a “la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: poema, obra teatral, novela, etc.” (DE, p. 68); pues gracias a dicha transformación el arte remodela el lenguaje, la percepción o la comprensión comunes, se aleja de la realidad, de la *Wirklichkeit*, y adquiere una verdad propia: “La forma estética constituye la autonomía del arte frente a *lo dado*” (DE, p. 69).

De esta manera, forjando un mundo distinto, autónomo, respecto del mundo real, el arte pone de relieve el contraste entre realidad y apariencia. Desde el punto de vista de las relaciones sociales inmediatas, el mundo del arte aparece como el mundo de la apariencia. Sin embargo, el arte mismo, en la medida que revela el contraste entre realidad y apariencia, define lo que es real. En el marco de la ruptura con el monopolio de la realidad constituida históricamente, ruptura que constituye a la forma estética como tal, el mundo ficticio del arte se erige en la realidad verdadera (DE, pp. 69 y 84). En otras palabras, “forma estética, autonomía y verdad son interdependientes” (DE, p. 69). El mundo del arte, que “informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje”, es un mundo en el que rige un “principio de realidad” diferente (DE, p. 70). Esto quiere decir que sólo contradiciendo el *statu quo*, y sólo si es pensado en términos no funcionales, el arte puede desarrollar una función cognitiva y educativa. Por lo tanto, la apariencia, la irrealidad, del arte no es mera ilusión, mera fantasía. Esta realidad ficticia no contiene nada que no esté también en la realidad histórica, y, si se le acusa de irreal, se debe a que es más real que aquella realidad histórica que, falseada por la conciencia de dominio, es –dicho hegelianamente– menos racional.

Antes de proseguir con el análisis de la argumentación de Marcuse, cabe aquí destacar un rasgo que me parece bastante significativo de su concepción del arte. En primer lugar se trata de una clara concepción evaluativa del arte. Es decir, hay una idea de arte auténtico, de manera que una obra de arte únicamente lo puede ser si se corresponde con esta idea. Cada definición de arte implica una evaluación del fenómeno artístico como tal. En segundo lugar, precisamente en los años en los cuales –especialmente en el mundo anglosajón– se profundiza el debate sobre la definición del arte, y entre otras teorías toma cierta

relevancia en el debate filosófico la “teoría institucional del arte” de G. Dickie (según la cual la definición del arte dependería de las instituciones del mundo artístico⁹), Marcuse argumenta de manera inversa. En su opinión, no se puede definir lo que es arte a partir de las históricas, *reales*, instituciones artísticas. Al revés, el arte mismo define lo que es o no real, al establecer la diferencia entre apariencia y realidad. De este modo, el debate sobre la definición del arte es denunciado como ideológico, como instrumento de control por parte de las instituciones culturales dominadas a su vez por el mercado.

La tesis de Marcuse, lo hemos visto, alude a que el potencial político, subversivo y educativo del arte descansa sobre su estructura ontológica de apariencia y autonomía. El arte, por su carácter autónomo respecto de la realidad histórica, autonomía que es el rasgo fundativo de una realidad más real que la realidad misma, nos hace conscientes de la necesidad de transformación. Sin embargo, el arte no puede cambiar el mundo, sino únicamente contribuir a la transformación de las maneras de ver las cosas, es decir, de las conciencias, pues tan sólo la transformación de las conciencias puede empujar a una praxis de liberación que cambie las cosas. El arte permanece trascendente porque, si lo confundimos con el realismo de la política, es decir, si lo utilizamos como instrumento concreto de acción política, dejará de ser arte y de tener el potencial de liberación que sólo tiene como trascendente, como no-idéntico.

“El arte puede preservar su verdad, puede volver consciente la necesidad de cambio, sólo cuando obedece su propia ley, por más que se trate de actuar contra los preceptos de la realidad. [...] El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo.” (DE, pp. 95-6)

Cabe preguntarse: ¿no corremos así el riesgo de apagar el potencial revolucionario del arte? Además, ¿cómo puede el arte representar una diferencia cualitativa respecto de la realidad histórica y despertar esperanzas de liberación, si, al mismo tiempo, depende del material cultural que le es transmitido por la realidad existente? ¿Se puede

9 G. DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1974.

superar la aporía que, como hemos visto, Schiller detecta pero no soluciona?

“Si la subversión de la experiencia propia del arte y la rebelión contra el principio de realidad implícito en esta subversión no pueden traducirse en praxis política; si el potencial radical del arte consiste precisamente en esa no-identidad, entonces se plantea la pregunta: ¿cómo puede encontrar aquel potencial una representación válida en una obra de arte, y de qué forma puede convertirse en un factor definitivo para la transformación de la conciencia?” (DE, p. 103)

La respuesta de Marcuse es la siguiente. Por un lado, el arte forma parte de la realidad histórica, supone un producto histórico-social. Pero, por otro, se constituye como opuesto a la realidad. Mas, si puede expresarse en contra de la realidad histórica, manifestando *otro* mundo distinto del real, se debe, precisamente, al hecho de ser también un producto histórico-social. En otras palabras, el arte entra en contradicción con la realidad histórica quitándola y conservándola (*aufheben*) en la forma estética, la cual transforma radicalmente, subvierte, el contenido de la experiencia común y favorece el nacimiento de una nueva conciencia, de una nueva percepción (DE, pp. 105-6). El arte no transforma los hechos, no pone en marcha un proceso de liberación, pues, a través de la forma estética, es decir, de la belleza (la bella apariencia), se limita a representar el aparecer (el vislumbrar, lo *Schein*) de la libertad. Y únicamente lo *Schein* porque la efectiva realización de la libertad no puede acontecer en el ámbito del arte:

“La denuncia no se limita a reconocer el mal; el arte es también una promesa de liberación; promesa que también constituye una cualidad de la forma estética, o con mayor precisión, de lo bello como atributo de la forma estética. La promesa se logra de la realidad establecida. Invoca una imagen del fin del poder, de la manifestación aparente (*Schein*) de la libertad. Pero sólo la manifestación aparente, la consecución de esa promesa no se encuentra dentro del reino del arte.” (DE, p. 111)

En otras palabras, el arte, por ser apariencia, no puede proporcionar una efectiva liberación. Sin embargo, sí está en condiciones de ofrecer la *promesa* de emancipación.

Una consecuencia directa de esta concepción del arte es la crítica de lo que Marcuse llama contra-arte, es decir, del arte que quiere actuar

directamente en el plano político, suprimiendo la ineliminable barrera entre arte y realidad. Pues, si se quita esta barrera, el arte deja de serlo, ya que la autonomía de la forma estética es re-absorbida por la realidad, por las instituciones sociales dominantes, y, en consecuencia, pierde función cognitiva, poder educativo y carga transformativa. Sólo en la forma estética hay arte. De ahí el juicio radicalmente negativo dirigido contra Andy Warhol (que, como se sabe, es uno de los héroes de algunos filósofos contemporáneos que reflexionan sobre la definición del arte¹⁰) y la oposición a aquella contra-cultura que quiere eliminar la forma estética. Sin forma estética el arte pierde su autonomía, deja de ser arte y de tener potencial político-educativo, pues la función social del arte depende de la autonomía de la forma estética. La belleza sólo puede tener un potencial político radical, un poder cognitivo y emancipatorio, si se mantiene lo inconciliable, esto es, si se conserva el antagonismo entre el principio de placer y el principio de realidad. Por esta razón la verdadera y responsable contra-cultura debería insistir en la autonomía estética del arte.

“La única verdad del arte rompe tanto con la realidad cotidiana como con la extraordinaria, que bloquea toda una dimensión de la sociedad y la naturaleza. El arte consiste en la trascendencia hacia esa dimensión en la cual su autonomía se confirma como la autonomía de la contradicción. Cuando el arte abandona esa autonomía, y con ella la forma estética que la expresa, sucumbe ante aquella realidad a la que trata de aprehender y denunciar. [...] El anti-arte es la auto-derrota desde el principio. [...] El desesperado esfuerzo del artista por hacer del arte una expresión directa de la vida no puede superar la escisión entre el arte y la vida. [...] La inmediatez que así se expresa es falsa en tanto constituye el resultado de una mera abstracción de la textura de la vida real que determina [...]. La exhibición de una lata de sopa no comunica nada acerca de la vida del trabajador que la produjo, ni tampoco de la del consumidor. La renuncia a la forma estética no suprime la diferencia entre el arte y la vida; pero suprime la diferencia que media entre la esencia y la apariencia y que determina su valor político. [...] En este sentido, la renuncia a la forma estética constituye una abdicación de responsabilidades. Priva al arte de la forma propia merced a la cual es capaz

10 A. DANTO, *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1998.

de crear esa otra realidad dentro de la establecida –el universo de la esperanza.” (DE, pp. 114-7)

De esta manera argumentaba Marcuse ya en el *Ensayo sobre la liberación* y en *Contrarrevolución y revuelta*¹¹: si se quiere favorecer una nueva sensibilidad estética como factor político –como también quería hacer Schiller–, si se pretende crear un *ethos estético* que permita convertir la tecnología en arte capaz de remodelar la realidad, transformando la sensibilidad subjetiva en forma objetiva, entonces hay que tener en cuenta que tal estetización de la experiencia corre el riesgo de suprimir la diferencia entre arte y realidad, es decir, la autonomía del arte, con los efectos que ya sabemos. Marcuse anticipa así la crítica dirigida contra lo post-moderno. La estetización de la experiencia, celebrada por tanta estética post-moderna como consecuencia positiva del eslogan del 68 “la imaginación al poder”, cuyo origen es claramente marcusiano, no supone la victoria del poder de la imaginación, sino, al revés, la *anesthetización* del potencial sensual revolucionario del arte. Sacrificados a los intereses de la praxis, el arte, la imaginación o la forma estética son absorbidos por la lógica de dominio de la pseudo-democracia capitalista. El arte, si es que quiere favorecer la revolución de la percepción y la creación de un ambiente estético nuevo, no tiene más remedio que preservar la distancia entre arte y realidad, entre la forma estética y las inmediatas funciones instrumentales políticas.

La revolución artística no puede dejar de ser una revolución interna a la forma estética, ya que, si se convierte en instrumento directo e inmediato de acción política, el arte deja de tener el poder revolucionario que le es propio y acaba siendo absorbido por las instituciones históricas detentadoras del poder factual, como ha sucedido con las vanguardias históricas, cuya revuelta ha sido rápidamente integrada por las galerías de arte¹². La irrealidad del arte tiene que ser mantenida, ya que sólo como irreal el arte sigue siendo arte. Y sólo como forma, o mejor dicho como transfiguración del contenido en forma, el arte se mantiene no-real. La rebelión contra la forma estética, que

11 H. MARCUSE, *Un ensayo sobre la liberación*, Mortiz, México, 1969; y *Contrarrevolución y revuelta*, J. Mortiz, México, 1973.

12 Sobre esta cuestión, véase P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974.

caracteriza a muchos movimientos de protesta político-artísticos, resulta estéril porque se trata de una negación inmediata, de una mera antítesis, que, según la dialéctica hegeliana, se reduce a reafirmar lo idéntico: elimina el efecto de extrañamiento, le quita, por tanto, su radicalismo, y lo convierte en víctima del poder y del mercado.

La pregunta fundamental es si, de esta manera, Marcuse elimina la aporía que hemos detectado en la reflexión estética de las *Cartas* de Schiller. Recordemos la aporía schilleriana. Como producto de las relaciones histórico-sociales, el arte no puede ser un instrumento de liberación, ya que para ello necesitaría la revolución de los sentidos que, a su vez, el arte mismo requiere para ser producido y reconocido como *schöner Schein*. El arte tendría que producir una revolución de los sentidos que es la condición para el desarrollo de la libertad política. Pero tal libertad es la condición del arte como *schöner Schein*. Marcuse no soluciona esta aporía, pero enseña que tal aporía resta intrínseca al arte.

El poder liberador y educativo del arte no radica, como hemos visto, en una posible aplicación práctica, funcional, del arte, sino en lo que Marcuse llama la “subversión estética permanente”, la transformación creativa de los sentidos, que no consiste en la sustitución de la percepción común por otra forma perceptiva compartida que acabaría siendo absorbida por el poder, sino en el mantenimiento creativo de la tensión entre la apariencia y la realidad, tensión que constituye e instituye la forma y la experiencia estéticas. Es decir, Marcuse llama a mantener la trascendencia *estética* del arte en el seno de la inmanencia propia de las relaciones sociales reales.

Cómo los artistas deban realmente, efectivamente, poner en marcha esta transformación creativa de la sensibilidad estética, Marcuse no lo dice. Sin embargo, toda prescripción relativa a cómo deba el arte afirmar su autenticidad y su poder de transformación de lo real, pondría en entredicho este poder, institucionalizaría lo que debe situarse más allá de toda institución, al fin de revolucionarla, y, de esta manera, negaría la auténtica esencia estética y el potencial de liberación que posee el arte.